



KAI ARTINGER

# Bilder gegen die politische Selbsthypnose

## Der polnische Fotorealist Maciej Bernhardt zwischen Kommunismus und Kapitalismus 1977–1988

### Zusammenfassung

Wie in anderen Ländern des kommunistischen Europas hat es auch in Polen einen künstlerischen Austausch durch den Eisernen Vorhang hindurch gegeben. Die fotorealistische Malerei einiger polnischer Künstler ist dafür ein Beispiel. Der Krakauer Maler Maciej Bernhardt entwickelte einen hyperrealistischen Stil, der sich vom westlichen Fotorealismus unterschied. Bernhardts Bilder sind Beispiele einer Kunst in Polen (und Osteuropa), die damals auf subversive Art und Weise kritisch Stellung bezog und die sozialistischen Verhältnisse reflektierte. Im Kontext der revolutionären Situation, die in Polen zwischen 1978 und 1981 herrschte, kam Bernhardts Fotorealismus eine politische Dimension zu. Darin unterscheidet er sich vom westlichen Pendant.

### Provokative Malerei

Seine Kunst war vollendet gemalte Provokation, obwohl er eigentlich selbst nur malen wollte. In der (scheinbaren) Banalität der Motive lag Sprengstoff. Die hyperrealistischen Ölgemälde von Modelfotografien aus westlichen Hochglanzzeitschriften mussten die offiziellen Vertreter des kommunistischen Regimes in Polen insbesondere in den schwierigen Jahren 1976 bis 1981 wie eine Ohrfeige empfinden. Sie waren eine verblühte, subversive Kritik am herrschenden Einheitsgrau.

Nach der gescheiterten Modernisierung der Wirtschaft unter der Herrschaft von Edward Gierek (1970–1980), die zu einer Überschuldung Polens geführt hatte, und dem Aufkommen der Gewerkschaft Solidarność steckte das Land 1980 in einer schweren Krise. Die ersten Folgen der misslungenen Wirtschaftspolitik hatte die Bevölkerung schon 1975 zu spüren bekommen. Versorgungsengpässe und Preissteigerungen für das Lebensnotwendigste wurden ab dann zur Normalität. Der Unmut darüber entlud sich in Protesten auf der Straße und Streiks in einigen Städten. Die kommunistische Regierung nahm Zuflucht zum probaten Mittel der

Repression. Die Antwort der Opposition war die Gründung des »Komitees zur Verteidigung der Arbeiter« (KOR), einem Vorläufer der nur wenige Jahre später zur gefährlichen Gegenmacht aufsteigenden Gewerkschaft Solidarność.

Der letzte Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte, das waren die unablässig steigenden Preise für Grundnahrungsmittel und Gebrauchsgüter im Jahr 1980. Mit der Erhöhung der Fleischpreise am 1. Juli 1980 war das Ende der Fahnenstange erreicht. Unruhen brachen aus, klassische Preisunruhen, die in der Geschichte nicht selten der Initialfunke zur Revolution waren. Es kam in Polen zu vielen Demonstrationen und ersten Streiks, die sich nur einen Monat später schließlich über das gesamte Land ausbreiteten.

In diesen Jahren der Unruhe und einer sich sukzessiv zuspitzenden revolutionären Situation malte der junge Fotorealist Maciej Bernhardt seine ungewöhnlichen Bilder. Sie müssen von seinen Zeitgenossen in etwa so wahrgenommen worden sein, wie die farbigen Rekonstruktionen antiker Bauten und Plastiken von den Menschen heute. Es ist bekannt, dass die antiken monochromen – farblosen – Überbleibsel heutzutage als »wahrer« erscheinen als ihr einstmalig farbig eingefasster Zustand. Der wirkt irgendwie falsch. Ähnlich »falsch« nahmen sich für die damaligen Kritiker Bernhardts Bilder aus. Sie standen im krassen Gegensatz zum sozialistischen Alltag. Und sie legten demonstrativ dessen Glanzlosigkeit und Mangel bloß. Die Modefotos aus dem kapitalistischen Westen belegten, dass die Menschen auf der anderen Seite des Eisernen Vorhangs vielleicht nicht glücklicher waren, weil es auch dort Ungleichheit, Ungerechtigkeit, Unterdrückung, Entfremdung gab, aber deren Welt war zumindest farbiger, verlockender, sehr viel vielversprechender. So betrachtet war Bernhardts Fotorealismus im Polen dieser Jahre vor der Revolution der Solidarność-Bewegung 1981 eigentlich ein Unding. Er hätte eine Erfindung des viel beschworenen Klassenfeindes sein können. Eine Ausgeburt »westlicher Dekadenz«.

Warum schlug ein junger polnischer Maler, der erfolgreich 1977 sein Malerestudium an der Kunstakademie Krakau beendet hatte, diesen eigenwilligen Weg des »Widerstands« ein und stellte sich quer zum sozialistischen Kunstkanon? Tat er es aus bloßer Faszination für die illusionistische Malerei, die ihn bereits in der Kindheit gepackt hatte?<sup>1</sup> Trieb auch ihn die Unzufriedenheit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen dazu? Inwieweit war der angeblich »apolitische« Stil des Fotorealismus für seine Kritik geeignet? Wie war es überhaupt möglich, dass der Fotorealismus in Polen Mitte der 1970er Jahre Anhänger fand?

## **Fotorealismus in West und Ost**

Den Fotorealismus brachte man bis zum Zerfall der geopolitischen Blöcke 1989 mit der Kunst im Westen in Verbindung. Im kommunistischen Europa dagegen schien es keine Vertreter dieser Spielart des Realismus zu geben. Die »hyperrealistische« Malerei ist aufs Engste mit der westlichen Kunst verbunden (wenn darunter der Fotorealismus verstanden wird<sup>2</sup>). Sie erlangte erneute Bedeutung in der US-amerikanischen Kunst der frühen 1960er Jahre. Von dort schwappte sie rüber nach Westeuropa, wo sie anfänglich auf Unverständnis und Ablehnung stieß, sich dann aber durchsetzte und bekannte Künstler hervorbrachte wie den Schweizer Franz Gertsch. Als Anfang dieses Jahres das Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen die Ausstellung »Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei« zeigte,<sup>3</sup> waren alle großen Namen dieser Stilrichtung vertreten: Chuck Close, Don Eddy, Richard Estes usw. Drei Generationen Fotorealisten<sup>4</sup> aus den USA und Europa bot die Schau auf. Fast das ganze Spektrum der hyperrealistischen Malerei von 1963 bis heute war vertreten. Fast: Denn der polnische Fotorealismus Maciej Bernhardt (\*1953), Vertreter der ersten Generation, und andere »Mitstreiter« wie Andrzej Sadowski (1946–2016), Tadeusz Grzegorzcyk (1950–2010) oder Justyn Norek (1947–?) fehlten.<sup>5</sup>

Seit dem Untergang des Ostblocks ist das Interesse am Verhältnis der Künste in Ost und West während des Kalten Krieges gewachsen. Im vergangenen Jahr erschien ein bemerkenswerter Tagungsband, der sich mit dem künstlerischen Austausch und Avantgarden im kommunistischen Europa in der Zeit von 1945 bis 1989 beschäftigt.<sup>6</sup> Die Texte veranschaulichen verschiedene Kunsttendenzen, die vom Austausch durch den Eisernen Vorhang hindurch profitierten. Der Fotorealismus in Polen, der eine weitere Facette hätte hinzufügen können, fehlt im Diskurs. Er war den Tagungsteilnehmern schlichtweg nicht bekannt. Damals gab es in Polen den Fotorealismus nicht als allgemeine Stilrichtung. Während des Studiums begannen Bernhardt (1972–1977) und sein Atelierkollege in der Akademie, Tadeusz Grzegorzcyk, sich die künstlerische Methode anzueignen. Bernhardt nahm als Vorlagen für seine Malerei Modelfotografien aus ausländischen Zeitschriften, sein Freund den Innenraum von Autos.



Abb. 1: Maciej Bernhardt, *Ski-Anzüge-Werbung* aus ›Marie Claire‹, 1978, Öl/Lw., 140 x 110 cm, Nationalmuseum Krakau

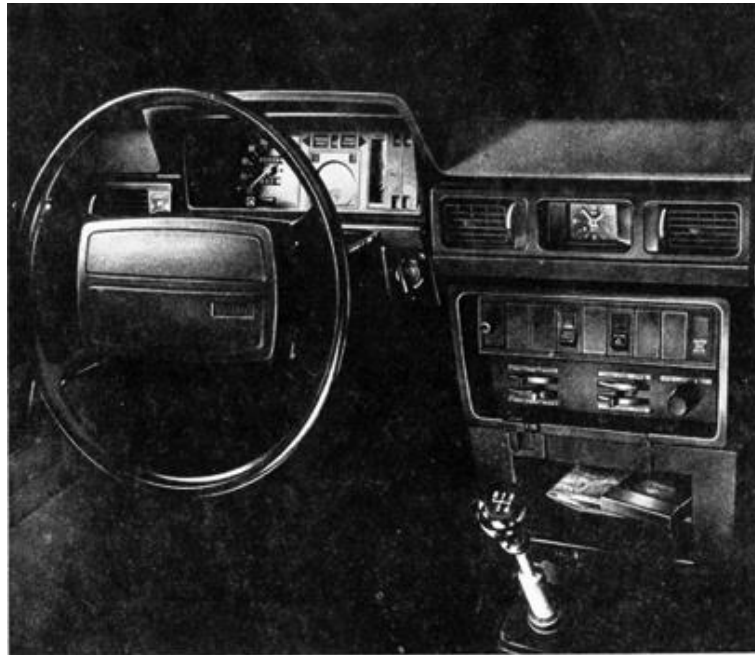


Abb. 2: Tadeusz Grzegorzcyk, *Autoinnenraum*, 1978, Akryl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt

Sie waren in Krakau die einzigen Fotorealisten. In Lodz begann Andrzej Sadowski zur gleichen Zeit fotorealistisch zu arbeiten, lehnte sich dabei aber stärker an amerikanische Vorbilder an. Seine Bilder zeigten vor allem amerikanische Autos, Pferde und Motorräder. Er lehrte später als Professor an der Kunstakademie Lodz.



Abb. 3: Andrzej Sadowski, *Auto*, Akryl/Lw., Maße und Verbleib unbekannt



Die Diplomausstellung von Bernhardt und Grzegorzcyk in der Kunstakademie 1977 geriet zur Sensation, weil solche Bilder in Polen vorher noch nie zu sehen waren.<sup>7</sup>

Die unbekannte Geschichte der polnischen Fotorealisten und Bernhardts Œuvre von 1978 bis 1988 dokumentieren, wie wenig in der Tat (im Westen) immer noch über die Kunst im kommunistischen Europa bekannt ist. Zugleich entbehrt Bernhardts Biografie nicht einer gewissen Tragik, denn obwohl er 1988 in die Bundesrepublik Deutschland umsiedelte, kam er als Künstler im Westen nie richtig »an«. Die Würdigung seines »politischen« Fotorealismus, den es in dieser Weise im Westen nie gegeben hat, steht bis heute aus. Sowohl in Polen als auch in Deutschland wäre es an der Zeit, diesen Beitrag zur Geschichte des Fotorealismus endlich eingehend zu würdigen, zumal einer der berühmtesten Maler im Nachkriegspolen, bei dem Bernhardt sein Studium mit Diplom abschloss, Jerzy Nowosielski (1923–2011), gegen Ende seines Lebens meinte, seine wichtigste Leistung als Hochschullehrer in der Akademie wäre die Hervorbringung der Fotorealisten gewesen.<sup>8</sup> Er hatte 1975 einen Vortrag über den Hyperrealismus gehalten und seinen Studenten vorgeschlagen, in dieser Richtung zu arbeiten. Er war der Auffassung, dieser Stil gäbe jungen Malern die notwendige handwerkliche Basis, die dem »Modernismus« fehlte. Drei Studenten, unter ihnen Bernhardt, folgten seiner Anregung. Nowosielskis Kollegen waren von der Idee schockiert, denn so etwas hatten sie noch nicht erlebt. Doch Nowosielski blieb unbeirrt, er war ein freier Geist.

Auch Bernhardt, der am Ende seines Studiums erst 25 Jahre alt war, beschritt einen mutigen Weg. Seine Arbeiten trugen ihm die Hochachtung und das Lob von Kollegen und unabhängigen Kritikern ein, auch einige Kulturfunktionäre waren von seinen Bildern angetan, weshalb eines seiner Werke ins Krakauer Nationalmuseum kam, die etablierten Kunstkritiker dagegen lehnten sie ab oder ignorierten sie. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Bernhardt noch vor dem Zerfall der Sowjetunion und des Warschauer Paktes in den Westen ging. Er tat es zwar vor allem aus Liebe zu der Malerin Maria Malczewska-Bernhardt (\*1951), die 1984 nach Deutschland gegangen war, aber er erwartete wohl kaum, dass sein kühner Schritt, in der Fremde die Künstlerlaufbahn fortzusetzen, für sein fotorealistisches Abenteuer das Ende bedeutete. Als er nach (West-)Deutschland kam, standen die »Neuen Wilden« in voller Blüte. Auf der Art Cologne sah er erstmals diese Malerei der expressiven Geste, der grellen Farbe, des ungezügigten Ausdrucks. Er fühlte sofort, dass es für seine kühle, technisch äußerst versierte und hochkonzentrierte Malerei auch hier keine Anerkennung geben würde. Denn gegensätzlicher hätten die künstlerischen Haltungen nicht sein können. Bernhardt hatte sein Land auch in der Hoffnung verlassen, bessere Bedingungen für seine Kunst zu finden. Doch das neue Sys-

tem ließ ihn daran zweifeln, als Fotorealist Erfolg zu haben, er hörte daher auf, hyperrealistische Bilder zu malen und orientierte sich neu. Damit endete dieser aufregende polnische Beitrag zum internationalen Fotorealismus. Zugleich ist er ein weiterer wichtiger Beleg dafür, dass es den internationalen Austausch der Künste über die Grenzen des kommunistischen Europas hinaus gab.

### **Widersprüchliche Rezeption**

Maciej Bernhardt erfuhr eine widersprüchliche Rezeption in Ost und West. Sie dokumentiert vielleicht den in unseren Köpfen noch immer nicht vollständig überwundenen Eisernen Vorhang, der als Metapher die einstmals undurchlässige Grenze zwischen den feindlichen Blöcken unter der Hegemonie der USA und der Sowjetunion bezeichnete. Der polnische Philosoph und Künstler Franciszek Chmielowski, Professor der Jagiellonen Universität in Krakau, schrieb 2011 anlässlich einer Ausstellung über den Maler Bernhardt:

»Betrachtet man das Panorama der zeitgenössischen Kunst, so erscheint Maciej Bernhardt als einer der herausragendsten Vertreter des Fotorealismus. Schon in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, als er als frisch gebackener Absolvent der Krakauer Akademie der Schönen Künste an dem Landeskunstfestival ›Der künstlerische Fakt und die Wirklichkeit‹ teilnahm, wurden seine Bilder von der Kunstkritik bemerkt und ausgezeichnet. Im Vergleich zu den bescheidenen Produkten der damaligen Kunst in Polen, die entweder von der Ideologie des realen Sozialismus oder vom metaphorischen Widerstand gegenüber dieser Ideologie inspiriert wurden, stellten Bernhardts meisterhaft gemalte Bilder eine neue Qualität dar. [...] In den Bildern von Bernhardt, die durch ihre künstlerische Frische überraschten, bemerkte die Kunstkritik zuerst eine Ähnlichkeit mit dem amerikanischen Hyperrealismus, was insofern begründet war, als bei Bernhardt genauso wie in den amerikanischen Werken die Art und Weise der Abbildung der Welt, die sich auf das technische Medium der Fotografie bezog, im Vordergrund stand. [...] Einem aufmerksamen Betrachter und einem sachkundigen Analytiker enthüllten diese Bilder auch Unterschiede. Während für den Hyperrealismus die Frage der objektiv verstandenen optischen Wirklichkeit am wichtigsten war, die als eine Methode der künstlerischen Gestaltung und zugleich als eine Frage der Übereinstimmung mit der optischen Realität der wiedergegebenen Gegenstände gilt, so zählen für den breiter verstandenen Fotorealismus, einer Kunstrichtung, zu dem die Werke von Maciej Bernhardt gehören, auch mentale Aspekte und Assoziationen, die gegenüber der Qualitätsinterpretation anfällig und mit der bildhaften Darstellung verbunden waren.«<sup>9</sup>

Chmielowski sieht einen feinen Unterschied zwischen Hyperrealismus und Fotorealismus. Diese Ansicht teilen nicht alle Kunsthistoriker. Otto Letze z. B., der für das deutsche Institut für Kulturaustausch in Tübingen die Tournee einer Ausstellung über den Fotorealismus von 1967 bis 2017 organisierte, meint: »Fotorealismus und/oder Hyperrealismus: Entscheidend für Auswahl und Anwendung des jeweiligen Begriffs ist der Sprachraum. Während in deutsch- und englischsprachigen Ländern der ›Fotorealismus‹ ein institutionalisierter Kunstbegriff ist, benutzt man im romanophonen Sprachraum den Terminus ›Hyperrealismus‹. Gemeint ist derselbe Kunststil, der in Europa erstmals 1972 im Umfeld der *documenta 5* einem breiteren Publikum vorgestellt wurde.«<sup>10</sup>

Einmal abgesehen von den Unschärfen des Realismus-Begriffs, die seine eindeutige Definition unmöglich machen, springt bei Chmielowskis Bernhardt-Rezeption ein Widerspruch ins Auge. Wenn Bernhardt einer der »herausragendsten« Vertreter des Fotorealismus ist, warum ist er – und auch Grzegorzcyk und Sadowski – bis heute außerhalb der Grenzen Polens kaum bekannt und weshalb war Bernhardt nicht auf der von Letze organisierten Wanderausstellung »Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei« vertreten, die von 2012 bis 2017 durch fünf Länder und noch mehr Städte tourte?<sup>11</sup> Von Bernhardt hätten dort Meisterwerke dieses Stils gezeigt werden können. Stattdessen wurde der Eindruck erweckt, der Fotorealismus sei ein reines Westphänomen, dem im Osten nichts Vergleichbares gegenüberstünde.

Als in der Bundesrepublik Deutschland der US-amerikanische Fotorealismus auf der *documenta 5* gezeigt wurde, hagelte es heftige Kritik. Der Kunsthistoriker und langjährige Direktor der Hamburger Kunsthalle, Uwe M. Schneede, leistete jüngst einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Fotorealismus in (West-)Deutschland in den 1970er Jahren,<sup>12</sup> der die damalige Ablehnung schildert:

»›Wenn es eine obszöne Kunst gibt, dann die, die jetzt die neueste Avantgarde feilhält‹, echauffierte sich ein Kritiker und setzte dem noch eins drauf, indem er feststellte, diese Malerei habe mit Realismus überhaupt nichts zu tun, weil sie mit einer ›technisch aufgemöbelte[n] Blut- und Boden-Blindheit‹ geschlagen sei. Die damalige Herausgeberin der Wochenzeitung ›Die Zeit‹ ging in ihrem Verdikt sogar soweit, dass sie den Fotorealismus mit der Kunst des Nationalsozialismus und des sowjetischen Kommunismus gleichsetzte: ›Hitlers Lieblingsmaler Adolf Ziegler war ein Realist, wenngleich ein idealisierender, und Stalins sozialistischer Realismus unterscheidet sich nur hinsichtlich der Sujets von den heutigen Amerikanern‹.«<sup>13</sup>



Aus der Distanz von 35 Jahren ist es frappierend, wie oberflächlich und falsch zum Teil die Kunstkritik urteilte und Schneede wundert sich zurecht darüber, warum die Reaktion auf die amerikanischen Fotorealisten damals derart heftig ausfiel.

»Galanteriewaren, Schlafzimmerbilder, Hintern, Blut und Boden, Stalin – das bleiben seltsame, ja hanebüchene Anhäufungen von Verdikten vor einer zwar oberflächenscharfen und teils mit riesigen Formaten auftrumpfenden, aber keineswegs aggressiven und schon gar nicht politisch brisanten Malerei.«<sup>14</sup>

Laut diesen Darstellungen und Einschätzungen hätte der Fotorealismus in einem sozialistischen Land wie Polen eine große Zukunft haben müssen, da er ja angeblich nur eine Spielart des »sozialistischen Realismus« wäre und generell der fotorealistischen Methode der Wirklichkeitsaneignung eine apolitische Haltung eigen sei. Doch wie erklärt es sich dann, dass ihr bedeutendster polnischer Vertreter sein Land verließ und sein Meisterwerk *Sitzende Person – Rotes Modell* (1981) bis heute von keinem polnischen Kunstmuseum angekauft wurde? Und wenn der Fotorealismus per se »apolitisch« und »nicht aggressiv« ist, warum wurden dann Bernhardts Bilder nach Verhängung des Kriegsrechts in Polen am 13. Dezember 1981 zensiert? *Sitzende Person – Rotes Modell*, auf das noch ausführlich eingegangen wird, konnte in Polen bis 1989 nur ein einziges Mal und da auch nur für einen einzigen Tag öffentlich gezeigt werden! Das Bild war 1985 in einer Einzelausstellung des Künstlers in der Krakauer Galerie Krzystofory zu sehen. Die Zensur reagierte nicht schnell genug, so dass die Besucher der Vernissage es noch betrachten konnten.<sup>15</sup> Doch bereits am nächsten Tag wurde es entfernt. Es ging anschließend zum Staatstheater Darmstadt, wo die Neue Darmstädter Sezession Bernhardts fotorealistische Werke in einer Ausstellung im Foyer zeigte. Seine Bilder verblieben dann in Deutschland und konnten erst 26 Jahre später wieder in Polen betrachtet werden.<sup>16</sup>

Was die frühen Rezipienten des Fotorealismus in ihre Reflexion nicht einbezogen haben und was die heutigen wie Schneede nicht einbeziehen, ist die Tatsache, dass es hinter dem Eisernen Vorhang vereinzelte Vertreter dieser Richtung gab und dass es, wie Chemielowski zu Recht feststellt, bei Bernhardts frühen Arbeiten Unterschiede zu den Werken der US-amerikanischen und westeuropäischen Fotorealisten gibt. Anders als Schneede behauptet, können fotorealistische Werke durchaus hochpolitisch sein. Die Bedeutung eines Bildes hängt immer auch vom historischen und gesellschaftlichen Kontext ab, in dem es steht. Bernhardts Gemälde waren in den damaligen polnischen Verhältnissen sehr politisch und so subversiv, dass sie selbst in der »buntesten Baracke«<sup>17</sup> des Ostblocks nicht hängen durften. Allerdings waren die Gründe der Ablehnung im Osten andere als jene, die die Kritiker anfangs im Westen gegen diese künstlerische Weltsicht in Stellung brachten. Mit anderen Worten, die Ablehnung fiel in

beiden Gesellschaftssystemen unterschiedlich aus, doch während die Fotorealisten im Westen den Stil stetig weiterentwickelten und ihn letztlich durchsetzten, musste sein bedeutendster Vertreter im Osten sein Land verlassen und fand im Westen nicht die ihm dafür gebührende Anerkennung.

Wir stehen vor dem eigenartigen Paradox, dass das fotorealistische Werk des polnisch-deutschen Künstlers Bernhardt von der Kunstgeschichte übergangen wurde und nicht in die Geschichte des *internationalen* Fotorealismus eingegangen ist.

### **Fehlende Vorbilder im Osten**

Bernhardts unterrichtender Professor Jerzy Nowosielski hatte einen sehr individuellen Stil ausgebildet auf der Grundlage einer vereinfachenden, teils fast abstrakten Formensprache, in der Einflüsse der Ikonenmalerei, byzantinischen Kunst und des Werks von Amadeo Modigliani eingegangen waren. Hauptmotive waren Stilleben, Porträts, Frauenakte, Landschaften, religiöse Themen und abstrakte Kompositionen. Die katholische und römisch-orthodoxe Kirche beauftragte ihn mit Wandbildern für ihre Gotteshäuser. Als Bernhardt bei ihm zu studieren begann, herrschte in Nowosielskis Klasse ein ungeschriebenes Gesetz: Jeder Schüler hatte sich künstlerisch nach dem »Meister« zu richten. Diese Haltung zur eigenen Lehre änderte Nowosielski nach seinem Vortrag über den Fotorealismus.

Das war auch möglich wegen der an der Krakauer Kunstakademie vorherrschenden geistigen Freiheit. Das intellektuelle Milieu trug zur Förderung eines kritischeren Bewusstseins der Kunststudenten bei. Allerdings offene politische Kritik war unmöglich, sie musste sorgfältig verpackt und durch Symbole und Andeutungen verschlüsselt werden. Der christlichen Ikonografie kam dabei in dem katholischen Land eine besondere Bedeutung zu, weil sie in der Konkurrenz der Denksysteme und Glaubensanschauungen den Kontrapunkt zur Herrschaftsideologie des Marxismus-Leninismus setzte. Bernhardt hatte kein ausgeprägtes Interesse an Politik, er interessierte sich fürs Malen. Sein Ziel war es, seine Technik zu perfektionieren und Bilder zu schaffen, die in Polen neu waren. Das Maleriestudium in Krakau bot dafür einerseits günstige Voraussetzungen, andererseits konnte Bernhardts sein Interesse für die illusionistische und hyperrealistische Malerei hier nicht gut befriedigen, weil es weder an der Akademie noch in der Kunstszene entsprechende Vorbilder gab. In der Kunsthochschule reichte das Stilspektrum vom Impressionismus bis zur ungegenständlichen Kunst. Richtungen der klassischen Moderne bestimmten den Kanon. Eine Tradition des Realismus gab es zwar auch in Polen, doch eine realistische Tendenz in der Ausprägung, wie es sie in einigen europäischen Ländern, in den USA und Mexiko von 1918 bis 1938 gegeben hatte, fehlte in Polen.<sup>18</sup>

Dazu gehören die Neue Sachlichkeit im Deutschland der Weimarer Republik oder die Pop Art in Großbritannien nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Rezeptionen dieser Stile nach 1945 beeinflusste die realistische Malerei in den genannten Ländern. In Polen war die Entwicklung anders und der sozialistische Realismus endete 1956, drei Jahre nach Stalins Tod.<sup>19</sup> Danach gab es für die polnische Kunst eine gewisse Freiheit und sie konnte sich trotz der Isolation vom Westen nach ähnlichen ideologischen und formalästhetischen Tendenzen entwickeln wie in den übrigen Teilen der Welt. »The authorities tolerated diverse forms of artistic exploration, but it was a liberty that was strictly controlled and regulated. The censor still monitored official artistic life.«<sup>20</sup>

In der Nachkriegszeit wurde der sozialistische Realismus aber nicht nur von Moskau oktroyiert, sondern auch mit Arbeiten sozialistischer Künstler aus dem Westen importiert. Einzelne Bilder von Renato Guttuso (Italien) oder André Fougeron (Frankreich), die sich aktiv für die kommunistischen Parteien ihrer Länder einsetzten, waren in den 1950er Jahren vom Nationalmuseum Warschau angekauft worden, weil sie mit ihrem Realismus als eine Art westliches Pendant zum sozialistischen Realismus begriffen wurden. Sie wurden aber sehr bald in Polen ignoriert und vergessen und ihre Werke landeten im Depot, aus dem sie erst 2007, nach aufwendiger Restaurierung, wieder befreit wurden. Auch polnische Maler wie Zbysław Grzywański (1939–2004) oder Maciej Bieniasz (\*1938), die der vorangegangenen Generation angehör(t)en und deren Bilder an Werke des Kritischen Realismus im Westen erinnern, verfolgten ein anderes Konzept als die Hyperrealisten. Es erstaunt somit nicht weiter, dass Bernhards Malerei von ihnen nicht beeinflusst werden konnte. Vorbilder für sein künstlerisches Ziel hätte es eigentlich nur im Ausland gegeben, doch das war weit weg. Zwar wurden zu Beginn von Bernhards Studium die US-amerikanischen Fotorealisten auf der *documenta 5* präsentiert, doch der polnische Kunststudent bekam davon nichts mit. Und ihre Motive waren ebenfalls andere. Keiner von ihnen benutzte Modelfotografien als Vorlagen. Hier ging Bernhardt ganz seinen eigenen Weg. Er verwendete Fotos aus westlichen Hochglanzzeitschriften, die es in Polen nicht ohne Weiteres zu kaufen gab. Diese Modelfotos repräsentierten den westlichen Lebensstil und Chic, sie standen für die schillernde Konsumwelt und den wirtschaftlichen Erfolg des kapitalistischen Gesellschaftsmodells. Indem Bernhardt die Fotos um ein Vielfaches vergrößerte, mit allen technischen Feinheiten penibel in Öl auf Leinwand malte, dabei die Illusion von großformatigen Fotografien erweckend, wurden seine fotorealistischen Bilder zu einer Kritik an der sozialistischen Gesellschaft.

## **Die Journal-Bilder**

Bei den »Journal-Bildern«<sup>21</sup> handelt es sich um eine Serie von Arbeiten, die in der Zeit von 1977 bis Anfang der 1980er Jahre entstanden. Allen Bildern ist gemeinsam, dass ihre Vorlagen Modelfotografien sind. Wie einige der westlichen Fotorealisten bearbeitete auch Bernhardt die Vorlagen, indem er etwa den Bildausschnitt veränderte oder Figuren durch Beschneiden fragmentarisierte. Die Herkunft der Fotos hätte nicht ausdrücklich in den Werktiteln benannt werden müssen, wie es der Künstler tat, die polnischen Betrachter erkannten auch ohne sie sofort ihre Produktion im Westen. Trotzdem weist der Maler mit so unpoetischen Titeln wie *Ski-Anzug-Werbung aus »Marie Claire«*, *Mädchen aus »Elle«*, *Mädchen aus »Marie Claire«* oder *Overall aus »L'Officiel« I* und *Overall aus »L'Officiel« II* auf die Herkunft der Bilder aus Westzeitschriften hin und verstärkt damit noch die Banalität und »Kunstunwürdigkeit« des Bildgegenstands. Bis dahin war es in der polnischen Kunst undenkbar gewesen, eine farbige Modelfotografie aus der Werbung zum Motiv eines Gemäldes zu machen. Produktwerbung und Kunst schlossen sich bis zur Pop Art aus – sieht man einmal von der Packung Camel-Zigaretten in Salvadore Dalís Bildern ab. Warhols Brillo-Boxes und Campbell Tomato Soup-Bilder machten damit Schluss. Warhol nutzte jedoch für die Darstellung eines massenhaft produzierten Konsumartikels wie die Suppendose ein Darstellungsverfahren, das der Sache und dem Bildinhalt adäquat ist: den Siebdruck. Seine Bilder ließen sich genauso massenhaft vervielfältigen und waren ein vergleichbar serielles und unpersönliches Produkt wie die Dinge, die sie abbildeten. Der Siebdruck war eigentlich ein billiges Druckverfahren aus der Industrie und nicht vergleichbar mit den von Künstlern traditionellerweise genutzten Drucktechniken wie der Radierung, der Lithografie oder dem Holzschnitt, für die es große Erfahrung braucht und die in der Regel einer künstlerisch-individuellen Handschrift Vorschub leisten. Warhol wollte das nicht, ihn reizte gerade das Grobe, Unpersönliche an den Siebdrucken. Bernhardt beschritt in seiner Malerei einen anderen Weg. Ein Massenprodukt wie die Farbfotografie für eine Ski-Anzug-Werbung malte er im mittleren Gemäldeformat von 140 x 110 cm in traditioneller Öltechnik und mit größter Detailtreue ab, so dass auf dem ersten Blick infolge der hyperrealistischen Darstellung Verwirrung darüber entstand, ob es sich nun um eine Fotografie oder ein Ölbild handelt. Höchstes malerisches Können und Ausdauer ist nötig, um ein solches Bild herzustellen. (Im Schnitt brauchte Bernhardt damals dafür 3 bis 4 Monate.) Doch wurde diese Kunstfertigkeit für ein Motiv aufgewandt, das bar jeden tieferen Inhalts und dessen primäres Ziel der Anreiz zum Kauf des Produktes ist. Deshalb inszeniert die Werbefotografie das ungewöhnliche Material der Winterkleidung im *Ski-Anzug-Werbung in »Marie Claire«*. Das Paar in den schicken Klamotten soll verführen, Lust machen, Bedürfnisse wecken, Kaufanreize schaffen.

*Marie Claire* ist eine bekannte französische Frauenzeitschrift für Mode, die erstmalig 1937 erschien. Die erste deutsche Ausgabe kam 1990 heraus, die englische vier Jahre später in den USA. Ende der 1970er Jahre war die Zeitschrift außerhalb Frankreichs nur auf Französisch zu bekommen. Das Magazin lag für LeserInnen im *Internationalen Club für Buch und Presse* (EMPIK) aus, ein Ort, den vor allem Intellektuelle besuchten. Bernhardts Mutter, die selbst Künstlerin war, kaufte alte Nummern der Zeitschrift. Daher waren sie im Haushalt der Bernhardts vorhanden.



Abb. 4: Maciej Bernhardt, *Mädchen aus >Elle<*, 1979, Öl/Lw.,  
121 x 149 cm, im Besitz des Künstlers

Für die Franzosen und die anderen Westeuropäer gehörte die Modefotografie zur Alltagskultur und war Teil einer allgemeinen Bilderflut geworden, für die die verschiedenen Medien, insbesondere die Zeitschriften und Hochglanzmagazine, standen. Auch in den sozialistischen Staaten, z. B. in der DDR (*Sybille*), gab es solche Magazine, allerdings nicht in dieser Menge. Der Westeuropäer in den Industriestaaten war es gewohnt, unablässig mit neuen Moden und Neuentwicklungen in der Textilbranche konfrontiert zu werden. Die osteuropäischen Ökonomien konnten bei dieser Entwicklung nicht mithalten. Das Angebot an hochwertigen Textilien und Konsumgütern war bedeutend schmaler und abhängig von der jeweiligen Wirtschaftslage der Länder im Ostblock. Häufig herrschte Mangelwirtschaft und Warenknappheit, die den Nahrungs- und Industriesektor gleichermaßen betraf. Verursacht wurden sie durch Rohstoff- und Devisenknappheit, vor allem aber durch den massiven Abfluss der produzierten



Güter in die Sowjetunion. Daher waren Bernhardts Motive auch Bilder eines unerfüllten Traums einer anderen Wirklichkeit ohne solche Knappheiten. Chmielowski weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass seine Bilder von schönen Models in bunten Ski-Anzügen, glänzenden Lederjacken und Kunststoffmänteln jenen »Pewex«-Glanz symbolisierten, »von dem die Durchschnittsbürger der Volksrepublik Polen nur träumten und [den] sie lediglich in Vitrinen der Geschäfte für parteiliche Würdenträger oder in den aus den Westen geschmuggelten Zeitschriften bewundern konnten.«<sup>22</sup> »Pewex« war der Name einer in den 1960er Jahren gegründeten Geschäftskette in Polen, in der nur mit westlichen Währungen, vor allem US-Dollar und Deutsche Mark, eingekauft werden konnte.

Sensationell und zum Aufreger wurden Bernhardts »Journal-Bilder« aber nicht deswegen, weil in ihnen eine große Kunstfertigkeit auf inhaltsleere Motive verwandt und damit implizit die vorherrschende Kunstauffassung angegriffen wurde, sondern weil in ihnen der allgemeine Mangel in großer Kunst zur Schau gestellt wurde. Die Betrachter durften in einem vollendet gemalten Kunstwerk etwas bewundern, das nur für eine Gruppe privilegierter Polen und für die Menschen im Westen erreichbar war. Was also sollte hier bewundert werden? Der Illusionismus des Hyperrealismus, die technische Brillanz der malerischen Ausführung, die delikaten Farben und glänzenden, täuschend echt und greifbar wirkenden textilen Oberflächen? Oder die Chuzpe, mit der der junge Maler dem Kunstbetrieb und der Gesellschaft einen kritischen Spiegel vorhielt? Es stellte also einen bewusst kalkulierten Affront gegen die Obrigkeit und kommunistische Partei dar, aus Westzeitschriften entnommene Werbefotos in großen Gemälden als Kunst zu »adeln«. Sie wurden zum Ausgangsmaterial für ein Kunstwerk, das eine Welt thematisierte, die der Sozialismus offiziell wegen ihrer Ordnung und Werte bekämpfte. Nun aber machte Bernhardt diese »verbotene« Welt zum Motiv eines in traditioneller Weise angefertigten Gemäldes, das wegen des künstlerischen Könnens und des ihm zugrundeliegenden Konzepts sich im Rahmen der ästhetischen Normen und des Kunstkanons bewegte und deshalb für sich den Rang eines (großen) Kunstwerks beanspruchen konnte. Damit unterlief Bernhardt auf subversive Weise den sozialistischen Kunstbetrieb und stellte die Bigotterie der herrschenden Partei bloß. Die »Journal-Bilder« warfen die Frage auf, wie es um eine Gesellschaft bestellt ist, die die dargestellte Wirklichkeit für inakzeptabel und unerwünscht erklärt, die Hochglanzprodukte des Kapitalismus gleichzeitig aber gegen harte Devisen in besonderen Läden verkaufte, die für Normalsterbliche nicht zugänglich waren. Bernhardts Bilder forderten zum Vergleich mit der eigenen Wirklichkeit heraus. Die Buntheit der Ski-Anzüge, zu Symbolen der Westkultur transformiert, machte schlagartig den Grauschleier bewusst, der über allem in



Polen in den späten 1970er Jahren lag. Er paarte sich mit einer weitverbreiteten Unzufriedenheit mit den herrschenden Verhältnissen. Die Solidarność-Bewegung formierte sich gerade in diesen Jahren und der Protest entlud sich schließlich in der Streikbewegung, die das gesamte Land ergriff und die das kommunistische Regime nur mit der Verhängung des Kriegsrechts unterdrücken konnte. Vor dem historischen und gesellschaftlichen Hintergrund der gärenden Unruhe waren diese fotorealistischen Bilder *politisch*, und jene, die genau hinsahen, konnten gar nicht anders als sie als Kritik an den Verhältnissen aufzufassen.

Trotz alledem waren sie auch große Kunst und wurden als solche auch von den aufgeschlossenen Künstlern und unabhängigen Kunstkritikern rezipiert. Sie waren von 1978 bis 1981 auf mehreren Gruppenausstellungen in Warschau, Krakau und Breslau zu sehen. In Kunstzeitschriften wurden sie besprochen. *Ski-Anzug-Werbung für ›Marie Claire‹* war ganzseitig auf dem Umschlag von *Sztuka*.<sup>23</sup> Das Nationalmuseum Krakau erwarb aus der Serie der Journal-Bilder eben dieses Gemälde.<sup>24</sup> In der 1978 vom Ministerium für Kultur und Kunst in Bromberg organisierten Ausstellung »Kunst des Faktes« war Bernhardt mit zwei Journal-Bildern vertreten,<sup>25</sup> doch bei der Preisvergabe fand er bei den Juroren keine Beachtung, was den Kritiker Andrzej Skoczylas sehr verwunderte, weil er den Künstler für den »hervorragendsten Vertreter des Hyperrealismus in Polen« hielt. Dass Bernhardt nicht ausgezeichnet wurde, erklärte sich Skoczylas folgendermaßen: »Natürlich wollen die, die den künstlerischen Geschmack im Land bestimmen, oft päpstlicher als der Papst sein und etwas anzuerkennen, was so belanglos, so schön ist, dass es schöner nicht sein kann, würde ihr Geschmacksempfinden belasten, also ist es besser, die ganze Sache beiseite zu legen, damit ›der Teufel nicht verführt‹ wird, und aus diesem Grund zählt Herr Bernhardt nicht in der ›Kunst des Faktes‹.«<sup>26</sup> Der offiziellen Jury waren Bernhardts Bilder nicht genehm, was aber nicht verhindern konnte, dass sie in unabhängigen Kreisen Interesse und Bewunderung auslösten. Nicht zufällig wollte die Kunsthalle Lublin in dieser Zeit eine Ausstellung mit Bernhardts Werken organisieren. Sie musste verschoben werden, weil der Künstler nicht genügend Bilder hatte. Die Verhängung des Kriegsrechts begrub die Pläne.

Die regimekritischen Künstler boykottierten fortan die offiziellen Kulturveranstaltungen und Ausstellungen. Bernhardt nahm das letzte Mal 1981 an der Ausstellung »Absolwenten III« in der Kunsthalle Krakau teil. Der Kritiker Chmielowski stellte in einer Ausstellungsbesprechung in der Zeitschrift *Magazyn Kulturalny* fest, dass die Krakauer Hyperrealisten besonders herausragten. Unter der Überschrift »Die Rückkehr der Idee der Schönheit« erörterte er den polnischen Hyperrealismus und die Unterschiede im Vergleich zu seiner westlichen Spielart:

»Der Hyperrealismus in Polen unterlag einer ungewöhnlichen Deformation. Die Strömung, die im Westen entstanden ist, erfüllte eine demaskierende Funktion, indem sie die Flachheit der Ideen der Konsumgesellschaft offenlegte und die Vereinsamung, die Entfremdung und die Vergegenständlichung des Menschen darstellte. Der polnische Hyperrealismus wurde zum Ausdruck der Träume und Sehnsüchte nach dem nicht erreichbarem Standard des Lebens einer Gesellschaft des Überflusses: Maciej Bernhardt rekonstruiert mit einer geradezu außergewöhnlichen Arbeitsamkeit und Meisterhaftigkeit die Schönheit der in schimmernde Anoraks gekleideten Journal-Mädchen, Tadeusz Grzegorzcyk malt die Schönheit des Inneren von Luxuslimousinen, Krzysztof Krzywdziak erschafft Fantasien, komponiert aus wie neu glänzenden Präzisionsmechanismen der Uhren auf dem Hintergrund einer in der Farbe dichten Drapierung (er war nur 1 bis 2 Jahre dabei). Es ist klar, dass man die durch Hyperrealisten offerierte Schönheit nicht ganz ernst nehmen darf, da sie aus »Pewex« geboren ist und auf ihr die Unterstellung des Scheinglanzes und des Strebens nach Reichtum lastet. Die Sache hört jedoch auf so klar zu sein, wenn wir uns die Hässlichkeit und Eintönigkeit der Gegenstände des täglichen Gebrauchs und unserer Umgebung bewusst werden. Dann hört die Sehnsucht nach der Schönheit der Gegenstände und nach einem höheren Lebensstandard auf zu belustigen, da sie ganz einfach eine von den normalen menschlichen Bestrebungen ist, obgleich sie in der Kunst auf so zweideutige Weise und in Begleitung von Ironie gezeigt wurde. Dann wird es auch etwas klarer, warum in unserem Land z. B. die Ideen der ›Konzeptkunst‹ oder der ›Armen Kunst‹ so einen schwachen Widerhall hatten. Die armen Menschen träumen für gewöhnlich vom Reichtum.«<sup>27</sup>

Chmielowski war angesichts des in Polen herrschenden Kriegsrechts in seiner Analyse vorsichtig genug, die offensichtlichen politischen Implikationen des polnischen Fotorealismus nicht anzusprechen. Stattdessen bemüht er sich um eine Rechtfertigung des Stils, er mildert dessen provokative Tendenz ab, indem er ihn als einen »Ausdruck von Träumen und Sehnsüchten« in einer Mangelgesellschaft darstellt, als Offerte unerreichbarer Dinge, deren schöner Schein der Makel einer raffsüchtigen kapitalistischen Gesellschaft anhaftet. Vielmehr thematisierte der Fotorealismus legitime Bedürfnisse, er war der provokative Ausdruck einer anderen Bedürfniskultur in der sozialistischen Gesellschaft. Betrachten wir den polnischen Fotorealismus in einem übergreifenden Sinne im Kontext des kritischen, reformorientierten Diskurses über Marxismus und Sozialismus, der von einer kritischen Intelligentsia in den Ostblockstaaten und von linken Intellektuellen und ehemaligen Regimekritikern aus dem Osten geführt wurde, fällt die Parallelität der Ideen in der Kunst und in der Theorie auf. Im Jahr 1974 brachte die ungarische Philosophin Agnes Heller (\*1929) in italienischer Übersetzung ihre

»Theorie der Bedürfnisse bei Marx« heraus (zwei Jahre später auf Deutsch).<sup>28</sup> In diesem Aufsatz beschäftigt sie sich mit der Erkenntnis, dass die Bedürfnisstruktur der kapitalistischen Gesellschaft allein und ausschließlich zur *kapitalistischen* Gesellschaft gehört. Und weiter fragt sie: »Wenn aber ein Bedürfnissystem zu einem gegebenen gesellschaftlichen Gebilde gehört, wie können dann die subjektiven Kräfte zustande kommen, die diese Gesellschaft stürzen?«<sup>29</sup> Bernhardts Journal-Bilder legten eine Bedürfnisstruktur der polnischen Gesellschaft bloß, die es laut vorherrschender marxistischer Doktrin vom neuen sozialistischen Menschen gar nicht hätte geben dürfen. Wie im kapitalistischen Westen träumte man auch im kommunistischen Osten vom materiellen Reichtum, der nichts anderes ist als die endgültig besiegte Knappheit und die uneingeschränkte Bedürfnisbefriedigung. Chmielowski sah in diesem Bedürfnis nach Schönheit und einem höheren Lebensstandard eine „normale menschliche Bestrebung« und im »Traum vom Reichtum« die verständliche Reaktion auf die Armut des größten Teils der polnischen Bevölkerung. Vor dem Hintergrund der revolutionären Verhältnisse in Polen und der dramatischen Versorgungssituation für einen Großteil der Bevölkerung kam der Frage nach dem Bedürfnissystem in der sozialistischen Gesellschaft eine herausragende Bedeutung zu, von der ihr weiterer Bestand abhing. Sie war für das System *existenziell*. Bernhardts Bilder vom *Warenschönen* stellten das Bedürfnissystem in Frage, indem sie fragten: Welche Bedürfnisse sind legitim – im Sozialismus? Wer erlaubt und verordnet wem welche Bedürfnisse in einer angeblich gleichen, freien und brüderlichen Gesellschaft? Die, die sich die (West-)Waren in den Pewex-Läden leisten können? Die Nomenklatura?

Es verwundert nicht, dass angesichts der unüberwindbaren gesellschaftlichen Widersprüche positive Besprechungen des polnischen Fotorealismus im Allgemeinen und von Bernhardts Journal-Bildern im Besonderen die Ausnahme bleiben mussten. Bernhardt bestritt daher in den Folgejahren seinen Lebensunterhalt als Restaurator mittelalterlicher Kirchenfresken.

## Ein fotorealistisches Andachtsbild: Die Passion des polnischen Volkes



Abb. 5: Maciej Bernhardt, *Mädchen mit Koffer*, 1980, Öl/Lw., 116 x 155 cm, Verbleib unbekannt

Im Jahr 1981 entstand das Hauptwerk in Bernhardts erstem Schaffensjahrzehnt. Das Gemälde *Sitzende Person – Rotes Modell* (1981) steht einzigartig da in der polnischen Kunst der 1980er Jahre. Ihm ging eine Serie von querformatigen Bildern in ähnlicher Größe voraus, auf denen jeweils eine sitzende Frau auf einer Holzbank zu sehen ist. Ihr Gesicht wird verdeckt durch die tief in die Stirn gezogene Kapuze ihres Mantels und das lange Haar, das ihr ins Gesicht fällt. Auf einem der Bilder – *Mädchen mit Koffer* (1980) – sitzt sie neben einem geöffneten Koffer, auf einem anderen ist, wie in einem klassischen niederländischen Stillleben, nur noch der Mantel mit dem Koffer zu sehen (*Koffer*, 1980). Diese Gemäldeserie zeigt einen anonymisierten, einsamen Menschen in einem kahlen, leeren Raum. Die Koffer ließen sich als Aufbruch deuten, der niemals stattfindet. Die Bilder sind streng durchkomponiert. Es dominieren horizontale und vertikale Linien. Die Frau ist jeweils im goldenen Schnitt platziert. Bei allem Hyperrealismus in der Darstellung des Raums, der Gegenstände und der Figur – Bernhardt verwendete als Vorlage eigens von ihm selbst in seinem Atelier angefertigte Fotos – strahlen die Bilder etwas Altmeisterliches aus. Hervorgerufen wird diese Wirkung durch die bis ins Kleinste inszenierte Lichtkomposition und die akribisch durchgearbeiteten Einzelheiten wie ein halbgefülltes Wasserglas, das neben der Figur auf der Holzbank steht (*Mädchen mit Koffer*) oder der Geldschein und die Münzen und das Tuch auf dem Bild *Koffer*, die als Ensemble ein Stillleben im Stillleben sein könnten.

Im Gemälde *Sitzende Person – Rotes Modell*, das im Anschluss an diese Bildserie 1981 entstand, finden wir die gleichen räumlichen Gegebenheiten vor. Wieder gibt es die langgestreckte Holzbank, die vor eine kahle Wand platzierte sitzende Figur und die stillebenhaft auf der Bank verteilten Gegenstände. Wie in den vorangegangenen Bildern fällt das Licht von rechts auf die Szene und sorgt für Schlagschatten. Ist der Schauplatz ganz offensichtlich derselbe, so ist die dargestellte Situation nun eine vollkommen andere. Der sitzenden Figur ist ein rotes Tuch übergestülpt, das bis auf die Füße den ganzen Körper verhüllt. Sie ist darin verschnürt wie ein Gefangener, dem die Sicht und Bewegungsfreiheit genommen worden ist. Außer dieser Figur vor der weißen Wand gibt es nur noch zwei Gegenstände auf der Bank und einige Zeitungsausschnitte an der Wand. Links neben dem »Gefangenen« liegt ein Strick, rechts ein blütenweißes Tuch. Die Zeitungsartikel befinden sich rechts von der Figur. Sie behandeln den Warschauer Aufstand 1944. In einem Artikel ist eine historische Fotografie von den Ereignissen »abgedruckt«. Einen der stärksten Hell-Dunkel-Kontraste im Bild ergeben die nackten Füße, die auf einer weißen Unterlage stehen.



Abb. 8: Maciej Bernhardt, *Sitzende Person – Rotes Modell*, 1981, Öl/Lw.,  
120 x 155 cm, im Besitz des Künstlers





Abb. 9: Details aus Abb. 8

Für den im Westen sozialisierten Betrachter, der zu dem nicht mit der jüngeren polnischen Geschichte vertraut ist, erschließt sich das Bild nicht auf den ersten Blick. Auch der Titel, der in den Ausstellungskatalogen von 2011 und 2014 in Englisch wiedergegeben ist, sorgt für Verwirrung: *Seated Person – Red Model*. Das englische Wort *model* hat mehrere Bedeutungen, es kann Model, Mannequin heißen oder Modell, Vorbild, Muster. Die Bedeutung »Model« oder »Modell« im Sinne von Mannequin oder Künstlermodell kann jedoch nicht gemeint sein. Bernhardt wählte einen sarkastischen, vielleicht auch satirischen Titel, der den unkomfortablen Zustand, in dem sich die sitzende Figur befindet, zum Modell in der Bedeutung von *Vorbild* erhebt. Mit »roten Modell« ist die sozialistische Gesellschaft im damaligen Polen gemeint. Und im Zustand des Kriegsrechts warf das totalitäre System seine letzten Masken ab und demonstrierte, worauf in Wahrheit seine Macht beruhte: auf Gewalt und Unterdrückung. Aber Bernhardt taucht mit seinem Bild tiefer in die polnische Geschichte des 20. Jahrhunderts ein, die voller Wirren und Katastrophen war. Die einzelnen Bildgegenstände verweisen symbolisch auf diese Sachverhalte. Sie schaffen eine historische Verbindung zwischen dem Warschauer Aufstand und den Protesten gegen die gewaltsame Unterdrückung der Gewerkschaft Solidarność. Der Warschauer Aufstand sollte neben dem Kampf gegen die deutsche Besatzung im Zweiten



Weltkrieg der Sowjetunion auf medienwirksame Weise die polnische Unabhängigkeit demonstrieren. Etwas Ähnliches passierte 1981. Wieder richtete sich der Widerstand der polnischen Bevölkerung gegen die Sowjetunion und das kommunistische Regime im eigenen Land, das von der Hegemonialmacht gestützt wurde. Bereits im passiven Verhalten der Sowjetunion gegenüber dem Warschauer Aufstand zeigte sich das wahre Gesicht des stalinistischen Regimes. Die Sowjetunion kam den Aufständigen nicht zu Hilfe und ließ es zu, dass die deutsche Wehrmacht den Widerstand gewaltsam brach.

Nicht zufällig befindet sich das weiße Tuch unterhalb der Zeitungsartikel. Es symbolisiert die Reinheit, Lauterkeit der Aufständigen im Warschau 1944. Zugleich erweckt es in Verbindung mit dem roten Tuch die Assoziation an die Farben Weiß und Rot in der polnischen Nationalflagge. Bernhardt stellt das polnische Volk als Gefangenen dar, zu dessen linker Seite der Strick und zu dessen rechter das Tuch liegt. Während der Strick symbolisch auf Repression und Gewalt hindeutet und für Tod stehen könnte, verweist das Tuch auf den legitimen Aufstand gegen die von der UDSSR gelenkte (Militär-)Regierung.

Diese Darlegungen machen deutlich, dass Bernhardts scheinbar »fotorealistisches« Bild im hohen Maße mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen ist.

Dem Gemälde liegen zwar fotografische Vorlagen zugrunde – Bernhardt hat die Szene in seinem Atelier arrangiert und fotografiert, seine Mutter saß für die Figur Modell –, doch das Bild weicht entscheidend vom Konzept des Fotorealismus ab, indem es an die lange Tradition des Historienbildes anknüpft, das außerordentliche geschichtliche Ereignisse festhält. Bernhardt zeigt keine bedeutungslosen Alltagsgegenstände oder -szenerien, die auf in fotografischen Schnappschüssen festgehaltenen Bildinformationen beruhen und die Klischees einer Lebensweise widerspiegeln. Für die »Journal-Bilder« trifft das noch zu, für die Bilderfolge sitzender Frauen – die »Graue Serie« – jedoch nur noch bedingt, und für das *Rote Modell* greift dieser Stilbegriff überhaupt nicht. Der Künstler nutzt zwar die technischen Mittel der Fotografie und schafft eine hyperrealistische Darstellung, doch das Arrangement und die Symbollastigkeit des Bildganzen erinnern eher an Arbeiten, die die Vertreter des kritischen Realismus in der BRD geschaffen haben. Diesen war es um Gesellschaftskritik zu tun, ihre Bilder transportierten politische Botschaften. Die Fotorealisten, insbesondere ihre US-amerikanischen Vertreter, hatten und haben diese Intention nicht, weshalb Schneede ihre Bilder als »apolitisch« bezeichnet. Bernhardts *Rotes Modell* hatte aber – nach eigener Aussage<sup>30</sup> – dieses Ziel.

In der Gesamtkomposition wird das auch anschaulich. Der Raum, in dem sich der »Gefangene« – ist es ein er oder eine sie? – befindet, ist keine typische Gefängniszelle oder ein Kellerverließ. Die Bank aus dunklem, edel ausschauendem Holz und der Parkettfußboden

sprechen dagegen. Der unspezifische Raum, der in Wahrheit des Künstlers Atelier war, hat die Gestalt einer Bühne, auf der etwas wie in einem lebenden Bild demonstrativ zur Schau gestellt wird. Dem Arrangement aus Figur und Gegenständen ist etwas Hieratisches, geradezu Sakrales eigen. Dieser Eindruck kommt nicht von ungefähr und rührt vom ikonografischen Vorbild der Figur des »Gefangenen« her. Bernhardt greift hier auf die Figur des Christus im Elend zurück. Bei Verspottung von Jesus Christus trägt der Heiland in einigen mittelalterlichen Darstellungen eine Augenbinde und seine Hände sind gefesselt. In Mathias Grünewalds *Verspottung Christi* (1503–1505) sitzt Jesus von Nazareth mit verbundenen Augen und Händen auf einer niedrigen Steinmauer. Üblicherweise ist Jesus auf den Verspottungsbildern immer barfuß. Ähnlich wie in dem Andachtsbild zeigt Bernhardt seine gefesselte und der Sicht beraubte Figur frontal zum Betrachter. Durch das den Körper fast vollständig verhüllende Tuch ist unklar, ob es sich um einen männlichen oder weiblichen Körper handelt. (Die stark geäderten, muskulösen Füße des anonymen »Gefangenen« könnten für ein männliches Geschlecht sprechen, doch waren es die der Mutter des Künstlers, die gesundheitliche Probleme mit ihnen hatte.) Ähnlich der Darstellung des leidenden Heilands kommt Bernhardts Gefangenem eine symbolische Bedeutung zu: Er steht stellvertretend für den gefangenen Menschen beziehungsweise das unterdrückte polnische Volk, das in Finsternis lebt und dem das sozialistische, das »rote« Modell die Freiheit genommen hat. In diesem Kontext der christlichen Ikonografie verweist der Strick auf ein Werkzeug der Marter und des Todes. Er ist ein Leidenswerkzeug bei der Passion Christi. Demgegenüber steht das weiße Tuch für das Licht der Welt. In der christlichen Ikonografie sind Tücher voller Symbolkraft. Die Farbe Weiß steht in Altarbehängen für Erleuchtung und Errettung. Jesus sprach die Worte, die für das Osterfest besonders wichtig sind: »Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in Finsternis umhergehen.« Durch die Auferstehung des Gottessohnes werden die Menschen aus der Dunkelheit wieder ans Licht des Glaubens geführt.

Im Bernhardts Bild liegt das Tuch in der hellen, lichterfüllten Zone, während der Strick dem dunklen Bereich zugeordnet ist. Das weiße Tuch ließe sich im christlichen Kontext auch als Verweis auf die Auferstehung beziehungsweise Befreiung interpretieren. Es bedeutet Hoffnung.

Die Komposition des Bildes ist in bipolare Zonen geteilt, die einen gegensätzlichen Inhalt vermitteln: links das Thema der Unterdrückung, rechts das der Freiheit. Das polnische Volk befindet sich zwischen beiden – zwischen dem Reich des Schattens und dem des Lichts. Wie Jesus Christus nach dem Verständnis der Passionsgeschichte wird die symbolische Gestalt des »Gefangenen« im historischen Kontext der Solidarność-Bewegung zugleich zum Symbol

des »Märtyrers«. Diese inhaltliche Dimension macht *Rotes Modell* zu einem modernen Historienbild und zu einem Andachtsbild mit religiösen Anklängen. In verschlüsselter Form erinnert es an ein einschneidendes Ereignis der polnischen Geschichte, für das der Künstler ein Zeuge ist. Auch die enge Verbindung von politischem Widerstand gegen die kommunistische Partei und katholischem Glauben, die für Teile der Oppositionsbewegung in Polen bedeutsam war, kommt hier unterschwellig zum Ausdruck, ohne das eindeutig ist, welche Position der Künstler genau einnimmt.

Es verwundert nicht, dass es Parallelen des *Roten Modells* zu berühmten Bildern wie *Tod des Marat* von Jacques-Louis David (1748–1825) gibt. Das Marat-Bild ist eines der berühmtesten Beispiele für moderne Märtyrer- und Historienbilder. Wie bei Bernhardt findet sich auch bei ihm eine sehr ähnliche Bildkomposition, diese strenge Gliederung in Vertikale und Horizontale, die mitverantwortlich ist für die sakrale Wirkung des Bildes.

Die Anklänge an die christliche Symbolsprache in Bernhardts *Rotes Modell* sind wohl auch deshalb nicht zufällig, weil die katholische Kirche in Polen vor Verhängung des Kriegszustands versuchte, zwischen dem Regime und der Opposition zu vermitteln. Ihre Bemühungen scheiterten. Polen hat im Verlauf seiner langen Geschichte immer wieder Katastrophen wie die Besatzung durch fremde Mächte oder seine Aufteilung unter den benachbarten Großmächten Preußen, Österreich und Russland hinnehmen müssen. Der Überfall der deutschen Wehrmacht 1939 und die anschließende deutsche Schreckensherrschaft haben sich tief in das kollektive Gedächtnis der Nation eingegraben. Die Bewertung des Warschauer Aufstands, an den Bernhardt erinnert, ist bis heute unter polnischen und internationalen Historikern umstritten. Doch unstrittig ist, dass die Polen mit der Erhebung Widerstand leisteten und dafür viele Opfer zu beklagen hatten. In diese Tradition der Opferbereitschaft des polnischen Volkes stellt Bernhardt die Oppositionsbewegung von Solidarność. Deren Akteure riskierten viel. Dass sie in ihrem Kampf zu Tode kamen, war angesichts der Repression, mit der das Regime antwortete, nicht ausgeschlossen. Deshalb hatte Bernhardt auch anfänglich beabsichtigt, die sitzende Figur auf einen elektrischen Stuhl zu setzen. Von dieser Idee rückte er aber wieder ab. Was von ihr blieb, ist die merkwürdige helle Unterlage, auf der die Füße platziert sind. Sie sind eine Reminiszenz an die Fußstütze eines elektrischen Stuhls.<sup>31</sup>

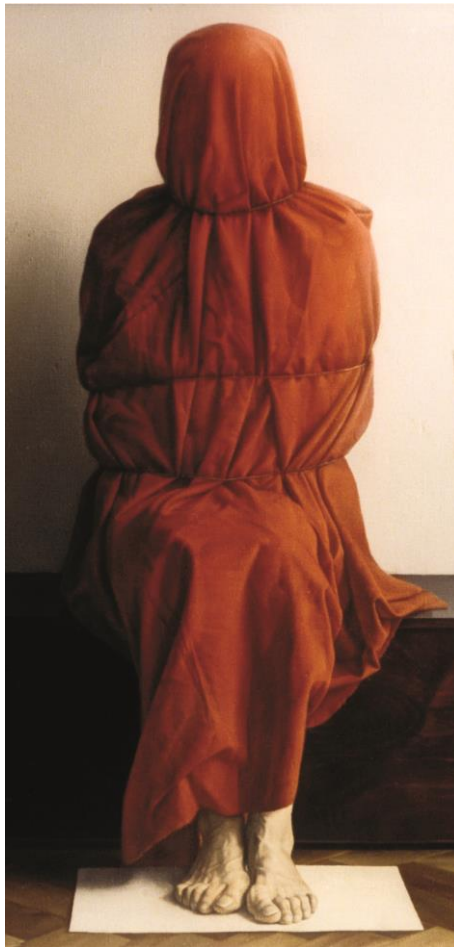


Abb. 10: Detail aus Abb. 8

Bernhardt lebte zurzeit der Demonstrationen und Verhängung des Kriegsrechts zusammen mit seinen Eltern in »Nowa Hutta« (*Neue Hütte*), dem Arbeiterstadtteil mit 220.000 Einwohnern im Osten Krakaus. Dort war die »ideale« sozialistische Planstadt in Verbindung mit dem Eisenhüttenkombinat 1949 als neues Arbeiterzentrum entstanden. Die Auseinandersetzungen zwischen den streikenden Arbeitern und der Polizei waren hier besonders heftig, es kam zu massiven Knüppel- und Tränengaseinsätzen. Letztere waren so heftig, dass die Stadt zeitweise regelrecht unter einer Gaswolke lag, die durch Fenster- und Türritzen in die Arbeiterwohnungen kroch und bei gesundheitlich beeinträchtigten Bewohnern Erstickungsanfälle auslöste. Bernhardts asthmakranker Vater, der an den Demonstrationen selbst nicht teilnahm, war eines der Opfer. Er erlitt schwere Asthmaanfälle und musste sich im Krankenhaus behandeln lassen. Die Polizeigewalt wirkte sich somit auch unmittelbar auf Bernhardts Familie aus und diese persönlichen Eindrücke flossen in das Gemälde mit ein.

## Düsterer Fotorealismus



Abb. 11: Maciej Bernhardt, *Mülltonnen*, 1982/1983, Öl/Lw.,  
125 x 160 cm, im Besitz des Künstlers

Das Gemälde *Mülltonnen* (1982/1983) entstand in einer Phase, in der schließlich wieder das Grau obsiegt hatte. Es bestand kaum noch Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderungen und alles schien von dem ewigen Grauschleier überzogen. Wohl auch deshalb muss dieses fotorealistische Bild dreier Mülltonnen in einem Hinterhof symbolisch gedeutet werden. Ganz untypisch für die Motivwelt des internationalen (westlichen) Fotorealismus wählte der Künstler ein düsteres Motiv. Die eingefangene Wirklichkeit ist bar jeder Buntfarbe, in ihr gibt es keine hochglänzenden, verlockenden Oberflächen, wie sie die Konsumgüterwelt des Kapitalismus auszeichnen. Diese drei Mülltonnen sind stumpf, verbeult, hässlich, in ihnen lagert der Abfall, wie ihn die Mangelwirtschaft produziert und wie er im Westen wegen der vielen bunten und glänzenden Verpackungen nicht mehr bekannt ist. Jede Zeit und jedes Gesellschaftssystem produziert ihren Müll. Der Boden des Hofes ist schmutzig, rechts von der mittleren Tonne liegt die Verpackung eines westlichen Medikaments und der Aluminiumverschluss einer Milchflasche.<sup>32</sup> Die Hofmauer ist unverputzt und schadhaft. Alles in dieser Umgebung erzählt von Verfall, Armut und Hoffnungslosigkeit. Kein amerikanischer und westeuropäischer Fotorealist hätte sich an ein solch tristes Motiv gewagt geschweige denn es freiwillig ausgewählt. Wer das West-Berlin der ersten Hälfte der 1980er Jahre noch kennengelernt hat, der hat solche Hinterhöfe mit Mülltonnen gesehen. Die Menschen, die dort wohnten, taten das nicht freiwillig,

sie konnten sich nichts anderes leisten. Wer aber konnte, suchte schnellstes dieser Tristesse den Rücken zu kehren. Sie verband sich mit dem Gestank von Kohlenbrand und dem hartnäckigen Schmutz von Kohlenasche. Bernhardt fotografierte die Tonnen in einem Krakauer Hinterhof, der wie ein Kaminschacht in die Höhe ragte. Sein Bild bietet keinen Ausweg. Der Blick ist im Hof gefangen, Tonnen und Mauer versperren den Weg und die Aussicht. Ein Blick in den Himmel wird nicht gewährt.

Das Gemälde *Mülltonnen* ist eine Studie in Grau. Es markiert das vorläufige Ende von Bernhardts fotorealistischer Phase. Ab Mitte der 80er Jahre hält er sich, nachdem er die Malerin Maria Malczewska wiedergetroffen hatte,<sup>33</sup> immer öfter in (West-)Deutschland auf und pendelt drei Jahre lang zwischen Krakau und Neuss, bis er 1988 endgültig in die BRD umsiedelt. *Mülltonnen* ist vielleicht das unglamouröseste und deprimierendste fotorealistische Bild, das jemals gemalt worden ist. Es gibt nichts Vergleichbares und der Künstler dürfte es nicht für einen potenziellen Kunden oder ein polnisches Museum gemalt haben, sondern für sich selbst als eine Art persönliche Bestandsaufnahme der herrschenden Verhältnisse. Das Bild ist ein künstlerisches Dokument einer stillstehenden Zeit. Nur wenige hartgesottene Kunstfreunde könnten den Anblick dieser deprimierenden Wirklichkeit jeden Tag als »Wandschmuck« in den eigenen vier Wänden ertragen und würden sich deshalb zu einem Ankauf entschließen. Viel wahrscheinlicher ist aber, dass sich kein privater Kunstsammler, trotz der Kunstfertigkeit der Malerei und der Zelebration der Farbe Grau in all ihren Schattierungen, dem stummen Verdikt über den hoffnungslosen Zustand der Welt aussetzen möchte. (Das Gemälde ist noch immer im Besitz des Künstlers.)

Die *Mülltonnen* können als eine Metapher auf die innere Verfassung der sozialistischen Gesellschaft in Polen und Perspektivlosigkeit gelten.

Wie in den westeuropäischen Industriestaaten, wo die Eisentonne längst dem Müllcontainer beziehungsweise der Mülltonne aus Kunststoff gewichen ist, ist die Eisentonne auch im heutigen Polen nicht mehr unbedingt ein vertrauter Anblick in den Städten und Dörfern, auch wenn die ärmeren Bevölkerungsgruppen noch viel mit der erschwinglicheren Kohle heizen. Moderne Müllwagen haben längst auch in Polen Einzug gehalten und die neuen Entsorgungsbehälter notwendig gemacht. Als symbolische Kritik an einem Leben in Armut sowie in ungleichen und ungerechten Verhältnissen hat Bernhardts Gemälde heute jedoch nichts von seiner provokativen Kraft eingebüßt.





Abb. 12: *Rotes Modell* und *Mädchen aus ‚Elle‘* heute im Atelier des Künstlers in Nowa Hutta, dort, wo sie entstanden sind; Foto: Kai Artinger, 2017.

## Autorenangaben

Kai Artinger ist Kunsthistoriker, Kulturmanager und Autor. Er kuratierte die Ausstellung »Unsere Werte?« im Leopold-Hoesch-Museum mit (12.2016 bis 3.2017). Dazu erscheint im Herbst das Buch: *Unsere Werte? Provenienzforschung im Dialog*, hrsg. v. Renate Goldmann, mit Beiträgen von Kai Artinger u. a., Köln 2017.

Das Museum für künstlerische Mehrfachbegabungen Forum für Literatur und Bildende Kunst – Günter Grass-Haus in Lübeck wurde von Artinger mit aufgebaut, er war über fünfeinhalb Jahre der wissenschaftliche Leiter.

Veröffentlichungen u. a.: *Das Picasso-Komplott*, Weimar 2017; *Die Geschichte des Pastells*, Weimar 2015; *Eichhörnchen in der Kunst* (zus. mit Sylke Steenker), Rangsdorf 2010; *Paula Modersohn-Becker. Der andere Blick*, Berlin 2009.

Dr. Kai Artinger, Ferdinandstr. 24, 12209 Berlin, k.arteringer@gmx.de

<sup>1</sup> Maciej Bernhardt im Interview mit Kai Artinger am 16. März 2017: »Ich habe mich immer um eine möglichst suggestive realistische Darstellung bemüht (von Kind an hatte ich eine starke Faszination für italienische, flämische und holländische Malerei). Schon Anfang meines Studiums habe ich mich diverser fotografischer Vorlagen bedient. Von dieser Etappe war es dann ganz leicht, den Schritt zum Fotorealismus zu machen.«

<sup>2</sup> Auch in der polnischen Malerei der 1960er Jahre und später hat es so genannte Hyperrealisten gegeben, die vor allem in Warschau arbeiteten. Doch ist dieser Begriff eher im Sinne eines Realismus gefasst, der ungeschönt und zugespitzt die graue Wirklichkeit des sozialistischen Alltags darstellt, er meint aber nicht eine fotorealistische Darstellungsweise. Waclawa Milewska schreibt dazu: »On the surface a passionless, objective record of reality caught in a frame and transposed into the matter of a painting, it drew attention to the sad, grey aspects of reality that were experienced every day yet went largely unnoticed«; vgl. Waclawa Milewska: »Einführung«, in: *Faces of Freedom. Polish Art of the 20th Century*, Krakau 2008, S. 49. Nach Ansicht von Maciej Bernhardt gab es in den 1960ern und in der ersten Hälfte der 1970er Jahren keine Hyperrealisten in der polnischen Malerei, wobei er hier den Begriff im Sinne des Fotorealismus verwendet.

<sup>3</sup> Die Schau geht auf das Konzept einer Ausstellung zurück, die zuerst in der Kunsthalle Tübingen 2012/13 und anschließend im Birmingham Museum & Art Gallery 2013/14 gezeigt wurde unter dem Titel: »Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei«. Dazu erschien der gleichnamige Katalog: *Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei*, hrsg. v. Otto Letze, Ostfildern 2013.

<sup>4</sup> 1. Generation: 1960er und 1970er Jahre; 2. Generation 1980er und 1990er Jahre; 3. Generation: 2000er und 2010er Jahre.

<sup>5</sup> Auch in den meisten übergreifenden Darstellungen über Realismus in der Vergangenheit und Gegenwart sind osteuropäische Künstler nicht enthalten; vgl. u. a.: Brendan Prendeville: *Realism in 20th Century Painting*, London 2000; Peter Sager: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Köln 1977.

<sup>6</sup> *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe [1945–1989]*, hrsg. v. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny und Piotr Piotrowski, Budapest/New York 2016.

<sup>7</sup> Diese Informationen verdanke ich Maria Malczewska-Bernhardt, die sie mir freundlicherweise in einem Interview am 16. März 2017 gab.

<sup>8</sup> Krystyna Czerni: *Nietoperz w świątynia. Biografia Jerzygo Nowosielskiego*, Kraków 2011, S. 251.

<sup>9</sup> Franciszek Chmielowski: »The Painting of Maciej Bernhardt«, in: *Maciej Bernhardt. Photorealism, Oil Paintings 1978–2011*, Ausst.kat. Art Gallery Krakau 2011, S. 5.

<sup>10</sup> Otto Letze: »Fotorealismus«, in: *Fotorealismus. 50 Jahre hyperrealistische Malerei*, hrsg. v. Otto Letze, Ostfildern 2013, S. 7.

<sup>11</sup> Die Länder waren Spanien, Estland, Belgien, Deutschland und Großbritannien; zu den Städten gehörten u. a. Tübingen (2012), Madrid (2013), Birmingham (2014) und Hagen (2017).

<sup>12</sup> Uwe M. Schneede: »1972 – Auftritt der amerikanischen Fotorealisten. Erste Verrisse, erste Überlegungen«, in: Otto Letze (wie Anm. 10), S. 39–43.

<sup>13</sup> Ebd., S. 39.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Wie Anm. 7.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Als solche wurde Polen von den sozialistischen Bruderstaaten des Warschauer Paktes bezeichnet, weil es sich in mancher Hinsicht von den anderen unterschied. In Polen entstand mit Solidarność die erste unabhängige Gewerkschaftsbewegung im sowjetischen Imperium, die nicht militärisch niedergeschlagen wurde.

<sup>18</sup> Waclawa Milewska: »Einführung«, in: *Faces of Freedom. Polish Art of the 20th Century*, Krakau 2008, S. 46f.; vgl. hier des Weiteren: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, München 1981. Der einzige in diesem Katalog thematisierte osteuropäische Staat ist die Tschechoslowakei. Polen ist nicht enthalten.

<sup>19</sup> Andrzej Sczrzerski: »Global Socialist Realism. The Representation of Non-European Cultures in Polish Art of the 1950s«, in: *Art beyond Borders* (wie Anm. 6), S. 439–452.

<sup>20</sup> Waclawa Milewska (wie Anm. 18), S. 46.

<sup>21</sup> Ich übernehme hier den Titel, den Maria Malczewska-Behrendt der Serie gegeben hat (wie Anm. 7).

<sup>22</sup> Chmielowski (wie Anm. 9), S. 12–13.

<sup>23</sup> In: *Sztuka*, 6/5/78. Auch auf der Rückseite des Umschlags ist eines der Journal-Bilder in Farbe abgedruckt worden. In *Magazyn Kulturalny*, Kwartalnik Nr. 1–3 (40), Krakow 1982, wurde ebenfalls eines der Journal-Bilder in Farbe abgebildet.

<sup>24</sup> 2008 zeigte das Nationalmuseum das Bild im Rahmen der Wanderausstellung »Faces of Freedom« in der National Gallery of Modern Art in Mumbai, Indien.

<sup>25</sup> II Ogólnopolska Wystawa Sztuka Faktu 78, Bydgoszcz, listopad – grudzień 1978.

<sup>26</sup> Andrzej Skoczylas: »Kunst des Faktes«, in: *Sztuka* 6/5/78. Dieses Zitat wurde dankeswerterweise von Maria Malczewska-Bernhardt aus dem Polnischen ins Deutsche übertragen.

<sup>27</sup> Franciszek Chmielowski: »Powrót idei piękna (Die Rückkehr der Idee der Schönheit)«, in: *Magazyn Kulturalny*,

---

Nr. 1–3 (40), Kraków 1982, S. 19–20.

<sup>28</sup> Agnes Heller: *Theorie der Bedürfnisse*, Hamburg 1980. Die italienische Ausgabe erschien in Mailand 1974. Der westdeutsche, marxistische Philosoph Wolfgang Fritz Haug (\*1936) veröffentlichte etwas früher seine »Kritik der Warenästhetik«, in dem er das Warenschöne analysiert; Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt 1971.

<sup>29</sup> Agnes Heller: *Theorie der Bedürfnisse*, Hamburg 1980, Klappentext.

<sup>30</sup> Wie Anm. 1.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Darauf wies Bernhardt den Autor bei einem Gespräch im Atelier des Künstlers in Nowa Hutta / Krakau am 23. Juli 2017 hin. Milch wurde damals in Flaschen ausgeliefert und vor den Haustüren abgestellt.

<sup>33</sup> Beide kannten sich bereits aus der Zeit an der Kunstakademie in Krakau.